

DIE FIGUR DES KREUZES¹

1.

Religion, Kunst und Wissenschaft sind drei ganz unterschiedliche Weisen, auf die Menschen seit jeher versuchen, Zugang zur Welt zu finden und die Wirklichkeit zu erkunden. In jüngerer Zeit hinzugekommen sind als weiterer Kanal der Welterschließung die *Publikumsmedien*, die sich vor allem der Photographie, des Films und der Videographie bedienen, um uns ein Bild der globalen Wirklichkeit zu machen, in der wir leben.

Bei aller Unterschiedlichkeit des Zugangs geht es immer um ein und dasselbe Problem: wie ist es möglich, die Wirklichkeit zu erfassen, Erfahrungen zu machen, uns selbst und die anderen zu verstehen, *Sinn* zu erkennen, mit einem Wort, die *Wahrheit* über die Welt herauszufinden.

Wir sind bemüht, Ungewißheit und Unsicherheit zu vermeiden, wir suchen nach einem Grund, auf den wir bauen, nach verlässlichen Wahrheiten, an denen wir unser Leben in all seinen Dimensionen ausrichten können.

Die jüngeren Erkenntnisformen, Wissenschaft und Publikumsmedien, stecken in einer Glaubwürdigkeits- und Vertrauenskrise. Der Öffentlichkeit kann nicht mehr verborgen bleiben, daß beide zunehmend unter den Einfluß partikularer, zumeist wirtschaftlicher Interessen geraten. Anstelle der Beurteilung wissenschaftlicher Arbeit an eigenen Gütekriterien sollen sich Forschung und Lehre durch technische Nutzbarkeit und unmittelbaren wirtschaftlichen Erfolg legitimieren.

Die Publikumsmedien Zeitung, Rundfunk und Fernsehen sind ein Kind der Aufklärung. Sie ermöglichen (staats-)bürgerliche Öffentlichkeit und das, was man heute Zivilgesellschaft nennt.

Auch sie stehen - nicht erst seit dem 1. Golfkrieg 1990, als uns der Einmarsch amerikanischer Truppen in den Irak als „chirurgischer Eingriff“ im Modus eines harmlosen Videospiele präsentiert wurde - unter Verdacht, den Zugang zur Wirklichkeit eher zu verstellen als zu eröffnen. Die Anfälligkeit der neuen Medien für politische Propaganda und Manipulation ist notorisch. Die verschärfte Konkurrenz um Aufmerksamkeit, gemessen in Einschaltquoten und Verkaufszahlen hat da nichts verbessert.

Dennoch: im Alltag haben wir keine andere Realität als die, die uns Wissenschaft und Massenmedien liefern (vgl. Luhmann 1996). Oder doch?

„Kunst gewinnt ihre Eigenart daraus, daß sie es ermöglicht, Kommunikation *stricto sensu* unter Vermeidung von Sprache, also auch unter Vermeidung all der an Sprache hängenden Normalitäten durchzuführen“ (Niklas Luhmann)

Die moderne, funktional-differenzierte Gesellschaft hat noch zwei weitere autonome Kommunikationssysteme ausgebildet, die auf je besondere Weise die Welt beobachten und deuten, Einsichten und Wahrnehmungen ermöglichen und dabei einen Wahrheitsanspruch behaupten: die Religion und die Kunst.

Die großen (Buch-)Religionen beobachten die Welt im Medium des Glaubens, der sich auf Offenbarung berufen kann, die in Texten überliefert ist.

Sie kommentieren vom Standpunkt der Transzendenz die Welt und also auch die Gesellschaft gleichsam *von außen*.

Die Religion spricht auch über das empirisch Nicht-Wahrnehmbare, das wissenschaftlich Nicht-Zugängliche.

Sie hält so die Option offen, daß es jenseits unseres Wissens noch andere Wahrheiten geben könnte.

Im Gegensatz dazu produzieren die bildende Kunst und die Musik *in der Welt* nach eigenen Gesichtspunkten Realitäten in Form von Objekten, die es ohne sie nicht gäbe. Im Medium der nicht-sprachlichen Wahrnehmung erschließt die Kunst - kreativ und in „zwecklosem Selbstzweck“ (Luhmann 1995, S. 42) - den unendlichen Raum der Möglichkeiten und läßt die Beobachter an ihren Realitätserfindungen teilhaben.

Mit den Kunstobjekten können Ideen und Konzepte kommuniziert werden, die sprachlich (noch) nicht zugänglich sind. Kunst ist eine Form der Kommunikation „unter Vermeidung von Sprache“ (Luhmann 1995, S. 39), die deshalb in der Sprache auch nicht angemessen nachvollzogen werden kann.

Sie provoziert die Sinnsuche, ohne die „spezifische Sinnleitung der Sprache in Anspruch zu nehmen“ (ebd. S. 45).

Auch die beiden älteren Funktionssysteme, Religion und Kunst, sind in eine Krise geraten. Die Religion, vor allem ihre Organisation, die Kirche, ist vor Vertrauensverlust nicht gefeit.

Seit eine kulturell selbstverständliche Teilnahme an der religiösen Gemeinde nicht mehr gewährleistet ist, gerät die Kirche unter Druck, ihr Angebot an den „Kundengeschmack“ anzupassen. [Spöttisch, aber nicht ohne Anlaß ist schon von der „Marke: evangelisch“ die Rede: wenn die Kirche von ihrer Leitung als Unternehmen gesehen wird, das dem betriebswirtschaftlichen Qualitätsmanagement unterworfen werden soll, ist es nicht mehr weit und das Symbol des Kreuzes wird zum Firmenlogo].

Auch die Kunst mußte bekanntermaßen immer schon nach Brot gehen. Seit die großen Mäzene verschwunden und durch Sponsoren ersetzt sind, die ihre Wohltätigkeit zum Betriebszweck der Imagewerbung nutzen, ist auch die Kunst mit ihrer Produktion von einem Markt abhängig. Dort tummeln sich Unternehmen, die nach eigenen Gesichtspunkten Kunstwerke für spekulative Investments halten, als *events* vermarkten oder als Dekor zur repräsentativen Selbstdarstellung nutzen und dazu das jeweils Neueste brauchen. Aber aus dem Zwang zur Aktualität und ständigen Überbietung entstehen allenfalls kurzlebige Moden.

Immerhin können sich Religion, Kunst und Wissenschaft auf eigene Grundsätze und Gütekriterien berufen und versuchen, ihre Autonomie zu wahren. Dann ist man wieder einmal darauf angewiesen, die Wahrheit des religiösen Zeugnisses, wissenschaftlicher Aussagen, journalistischer Berichte und künstlerischer Hervorbringungen an die *Wahrhaftigkeit* und *Glaubwürdigkeit* ihrer Autoren, deren Authentizität also, zu binden.

Mit Dietz Eilbacher haben wir einen unkorruptierbaren Bildhauer, der, mit dem Rücken zum Publikum, an seinem ästhetischen Programm arbeitet, das eine kontinuierliche Bemühung um Prägnanz durch Reduktion ist.

Mit Dietz Eilbacher haben wir einen unkorruptierbaren Bildhauer, der, an Miles Davis oder Samuel Beckett erinnernd, ‚mit dem Rücken zum Publikum‘, auf jeden Fall mit dem Rücken zum Markt

arbeitet. Er läßt sich in einer bisweilen selbstzerstörerischen Sturheit seit nunmehr über 25 Jahren nicht von seinem ästhetischen Programm abbringen, das eine kontinuierliche Bemühung um Prägnanz durch Reduktion ist [- allerdings häufig um den Preis der Nichtbeachtung durch die Massenmedien und damit auch durch das Publikum].

Was wir heute hier in der Ausstellung aus Anlaß der Wiederaufrichtung des Stelenkreuzes vor der St. Jakobskirche sehen, ist ein beinahe repräsentativer Querschnitt der unbeirrten Auseinandersetzung des Künstlers mit ästhetischen Problemen, die ihn nunmehr ein halbes Leben beschäftigt haben.

2.

Kunst ist seit dem 15. Jahrhundert, als sie sich von der Religion emanzipierte, zu einer eigenständigen Form menschlicher Kommunikation geworden, die Regeln folgt, die sie selbst setzt.

Die Künstler bestimmen, was Kunst ist, so wie Wissenschaftler über Wissenschaft befinden und Theologen Exklusivität bei der Auslegung der Heiligen Schriften beanspruchen. [Michelangelo soll vor dem Papst erschienen sein und sich geweigert haben, seinen Hut abzulegen, um zu demonstrieren, daß er nicht ein Bediensteter der Kirche sei!].

Die jeweils im Kunstsystem gefundenen Lösungen ästhetischer Probleme reagieren auf Ko- und Kontexte, gesellschaftliche, soziale und ästhetische. Politische oder ökonomische Einmischungsversuche von außen sind insofern zwecklos, als sie Kunst und Wissenschaft nicht ändern, sondern stören und, wenn sie Künstler oder Wissenschaftler zu Konformität zwingen, am Ende nur zerstören können. Das zeigen alle Versuche der Kontrolle und Reglementierung der Kunst und Wissenschaft in totalitären Regimen.

Objekte der modernen Kunst, seien es Bilder, Zeichnungen, Skulpturen oder Plastiken, sind zu verstehen als Zeichen, die in erster Linie der Kommunikation innerhalb des Kunstsystems dienen. Sie ahmen nicht etwas [die Wirklichkeit] nach, sondern bringen etwas [eine Wirklichkeit] hervor.

Sie enthalten eine Information, die *durch das Objekt* mitgeteilt und innerhalb des Kunstsystems verstanden werden und zu neuen Antworten herausfordern kann.

Autonome Kunstwerke kommentieren die Wirklichkeit, indem sie eine neue Wirklichkeit neben die schon bekannte stellen. Sie zeigen, was noch möglich ist.

Ihr Zeichencharakter ergibt sich daraus, daß sie in der „Sprache der Kunst“, in einer eigenen „Bildsprache“ eine Bedeutung transportieren, die für den, der die Sprache beherrscht, nachvollziehbar ist. Es sind komplexe formal-ästhetische Probleme von Fläche und Raum, Farbe und Licht, Material und Proportion, welche die Kommunikation des Kunstsystems seit Beginn des 20. Jahrhunderts bestimmen.

Anders als sprachliche Zeichen, die vergleichsweise präzise Informationen enthalten, sind Objekte der bildenden Kunst allerdings komplexe und damit uneindeutige Zeichen, die vom Publikum außerhalb des Kunstsystems nicht ohne weiteres verstanden werden - und auch nicht verstanden werden müssen.

Das macht autonome Kunstwerke in besonderem Maße *interpretationsoffen* und auch *kommentierungsbedürftig*.

Aber man darf, wie schon gesagt, von Interpretation und Kommentar nicht zuviel erwarten, [auch von diesem nicht!] handelt es sich doch um den Versuch, vorsprachliche Einsichten und Erkenntnisse in Sprache zu übersetzen, was die besonderen Zugangs- und Erkenntnischancen der Kunst nur wieder einschränken muß.

Die Uneindeutigkeit von komplexen Bildzeichen entsteht, weil sie aus drei Klassen von Zeichen zusammengesetzt sind, die jeweils eigene Bedeutungsdimensionen transportieren.

In der Semiologie, der Theorie von der Bedeutung der Zeichen, unterscheidet man: das *Ikon*, das auf Ähnlichkeit und Wiedererkennbarkeit zielt; das *Symbol*, das soziale Bedeutungen transportiert; und den *Index*, der den Verweis auf den Urheber des Zeichens und die Umstände seiner Herstellung enthält (Ch. S. Peirce). Bildzeichen, so weiß die Theorie der Kunst, sind Systeme, „in denen alle drei Klassen stets ineinander verschränkt erscheinen“ (Wyss 2006, S. 44), wobei die Gewichtungen im Laufe der Kunstgeschichte erheblich variieren.

Was meinen diese Unterscheidungen? Nehmen wir das Kreuz.

- Als *Ikon* handelt es sich um die geometrische Grundform zweier u. U. unterschiedlich langer Strecken oder unbegrenzt langer Linien, die sich in u. U. unterschiedlichen Winkeln in der Fläche oder im Raum kreuzen. Ähnliche Konstellationen kommen in der Realität des Alltags, gerade der Architektur häufig vor.

[Ich verweise auf einige der ausgestellten Zeichnungen: zählen Sie die (vollständigen und unvollständigen) Kreuze!].

Das ikonische Bild zielt auf Ähnlichkeit und Wiedererkennbarkeit. Eine purifizierte Idealfigur, die auf ein Minimum reduzierte Form des Kreuzes, wäre gebildet aus rechten Winkeln und gleich langen Strecken, wie sie etwa ein Plus-Zeichen + in der Mathematik bilden.

- Damit sind wir beim *Symbol*. Das Kreuz als *symbolisches Bildzeichen*, das in verschiedenen Funktionssystemen zur internen Kommunikation verwendet wird, setzt Kenntnisse beim Betrachter voraus, der die Konventionen der Bedeutungen kennen, der wissen muß, wie das Plus-Zeichen, das „Schweizer“ oder das „Rote Kreuz“ oder eben das „christliche Kreuz“ aussieht und was es im System der Mathematik, der Politik, der Humanitären Hilfe oder der Religion bedeutet. Das Symbol ist von seinem Betrachter und dessen Wissen abhängig.

- Genau umgekehrt verhält es sich mit dem *Index*. Das Kreuz als Index, als von einem Autor in seiner „Handschrift“ hervorgebrachtes, hat uns Dietz Eilbacher mit der Einladung zu dieser Veranstaltung direkt zugeschickt. Es zeigt uns: so zeichne ich, D. E., (m) ein Kreuz. Die Handzeichnung zeigt genau, ja imitativ das, was Eilbacher vorher [nicht *nachher*, das ist kein Entwurf!] in akribischer Arbeit modelliert und dann in Bronze hat gießen lassen.

Das Zeichen/die Zeichnung/die Plastik verweist auf denjenigen, der es/sie gemacht hat. Man erkennt die Autorenschaft, vielleicht sogar den Prozeß der Entstehung, man kann ein Objekt einem Künstler kausal zuordnen. Das ist ein Eilbacher!

3.

Dietz Eilbacher, der sich mit seiner ganzen Arbeit im Formenkanon von menschlicher Figur (Köpfe, Stelen), Architektur (Häuser, Kirchen, Plätze) und Technik (Rinnen, Schiffe) bewegt, der sich schon lange und fast asketisch mit geometrischen Grundformen und immer wieder auch mit Kreuzen beschäftigt hat, stellt sich mit dem heute hier (wieder) aufgerichteten Kreuz der Herausforderung, das Symbol des christlichen Glaubens wie unzählige vor ihm als Künstler, also innerhalb des Kunstsystems zu behandeln.

Durch Reduktion wird die Figur des Kreuzes zur Ikone für das nicht darstellbare, aber doch mitgeteilte Leiden, ein Zeichen, in dem die Betrachter sich wiedererkennen können.

D. E. löst die Aufgabe, wie ich finde überzeugend, indem er die drei Klassen von Zeichen, aus denen sich ein Bildzeichen zusammensetzt, in ein überzeugend neues Verhältnis bringt.

Indem er die geometrische Grundfigur variiert, gelingt es, die Symbolik des christlichen Kreuzes weiter zu verdichten und zu intensivieren: Er faßt das Kreuz, das der Hinrichtung von Verbrechern diene und aus funktionalen Gründen den Proportionen der menschlichen Figur angepaßt war, als die äußerste Reduktion der Figur eines Menschen auf. [Das ist dem bildenden Künstler ganz vertraut, beginnt doch die Arbeit der Formung einer menschlichen Figur mit einem Kreuz als Gerüst, das dem formbaren Material, dem Gips oder Ton, Halt geben soll].

Bei Dietz Eilbacher dringt das Kreuz in die Figur des (geschundenen und gequälten) Menschen ein. Sein Bild des Kreuzes ist ein eindringliches Bild.

Die bekannte Form wird dazu nur leicht verzerrt und verwunden, und durch einen „zweiten Fuß“, die angelehnte Stele, den Gesetzen der Tektonik gehorchend, wieder ins Gleichgewicht gebracht. Nicht nur wird die geometrische in die menschliche Figur aufgelöst, sondern umgekehrt kommt es in diesem Prozeß auch zu ihrer Geometrisierung, zu ihrer Reduktion auf das Mindeste, das Einfachste, das Allgemeinste, das alle Menschen teilen.

Durch Reduktion wird die Figur des Kreuzes zur Ikone für das nicht darstellbare, aber doch mitgeteilte Leiden, ein Zeichen, in dem sich die Betrachter wiedererkennen können.

Die hinzugefügte Stele ist eine Grabsäule, die wiederum als äußerste Reduktion der menschlichen Figur auf ein Zeichen aufgefaßt werden kann, mit der an die oder den Verstorbenen erinnert wird. [Vor diesem Verständnis wäre aus Eilbachers Sicht die Bezeichnung Stelenfeld für das Holocaust-Mahnmal in Berlin vollkommen irreführend: Sarkophag].

Auch Eilbachers Stelen, die Sie an mehreren Stellen in der Ausstellung finden, sind figürlich gearbeitet.

Die Säule gibt, indem Eilbacher die geometrische Form durch minimale Drehungen und Verwindungen sprengt, die Erinnerung an die menschliche Figur frei. Dietz Eilbacher legt es mit den minimalen Unregelmäßigkeiten seiner geometrischen Figuren darauf an, den Betrachter in eine Situation hineinzumanövrieren, in der er einer neuen Realität gegenübersteht und sie in einer Weise zu beobachten lernt, wie er es im Alltag nicht lernen könnte.

Seine Arbeiten sind so gesehen auch eine Schule des Sehens. Eilbacher rechnet nicht nur mit dem Betrachter, sondern er fordert ihm ab, genau hinzusehen. Sobald der Betrachter nur geringfügig seine Beobachterposition wechselt, kann er Differenzen sehen, die eine Differenz machen, und neue Zusammenhänge entdecken, die u. U. neue Einsichten freigeben.

Indem Eilbachers Kunst in der Synthese basaler geometrischer und symbolischer Formen eine andere, bisher noch nicht gesehene Realität schafft, bietet sie die Möglichkeit, die „reale Realität“ der Wissenschaft oder der Medien von einer externen Position zu beobachten. Das kann imitativ, affirmativ oder kritisch geschehen, bei Eilbacher ist es nie rhetorisch. Es bleibt dem Betrachter überlassen, welche Fragen er sich stellt, welche Schlüsse er zieht, welche Erfahrungen er macht.

4.

Eilbacher hat, so meine ich, *kein* sakrales Kunstwerk geschaffen, das im Sinne einer kultischen Plastik der Belehrung der des Lesens [wenn auch im übertragenen Sinne] Unkundigen, dem Schmuck der Kirchenräume oder als Gedächtnisstütze des Glaubens dienen könnte. So hat Papst Gregor der Große um das Jahr 600 nach einem erbitterten Bilderstreit in einem Brief an den Bischof von Marseille die Funktion von Bildwerk im christlichen Sinne definiert. Man muß es der St. Jakobs-Gemeinde hoch anrechnen, daß sie nicht an Decorum oder eingängigem Effekt interessiert war, sondern sich auf das Risiko autonomer und widerspenstiger Kunst eingelassen hat.

Aber D. E. hat doch eine Plastik geschaffen, die im halb sakralen Raum eines Kirchplatzes aufgestellt, auch anschlussfähig wird für theologische Kommunikation.

Auch die autonome, aus der Obhut der Religion gelöste Kunst begegnet gerade den (Buch-) Religionen auf Augenhöhe, weil sie einen eigenen, nicht-sprachlichen Zugang zu Realität und ihrer Beobachtung anzubieten hat, welcher die rhetorischen Möglichkeiten der Religion ergänzt und überschreitet.

Deren Dreh- und Angelpunkt ist der Kreuzestod Gottes und die daran geknüpfte Hoffnung auf Erlösung von der Gesellschaft. Auch die autonome, aus der Obhut der Religion gelöste Kunst begegnet gerade den (Buch-) Religionen auf Augenhöhe, weil sie einen eigenen, nicht-sprachlichen Zugang zu Realität und ihrer Beobachtung anzubieten hat, welcher die rhetorischen Möglichkeiten der Religion ergänzt und überschreitet.

Kunstgegenstände können eine Stütze der Kontemplation sein. In seinem Buch „Kaddisch“ berichtet Leon Wieseltier, ein New Yorker Intellektueller, von seinen Erfahrungen während des einen Jahres der Trauer nach dem Tod seines Vaters, welches das jüdische Gesetz dem Sohn vorschreibt.

Er habe *Texte* des Judentums benutzt „und für meine eigenen Zwecke, meine eigenen Ansprüche verwendet.“

Ich konsultierte die Gedanken meiner Vorgänger, um zu meinen eigenen Gedanken zu kommen“ (Wieseltier 1998, S. 10).

Ein Vorbild für den Zugang zu den ihm fremden und verschlossenen Texten findet er, als er sie als Kunstwerke begreift, angeleitet von der Ästhetik des Buddhismus, in der das Wort *samvega* „das Erschrecken und das Erstaunen“ bezeichnet, „das man manchmal empfindet, wenn die Wahrnehmung eines Kunstwerks zur tiefen Erfahrung wird“ (ebd.).

Solche Kunstwerke können Texte, aber auch Skulpturen, Plastiken, Bilder sein, oder es kann Musik sein, die zum Anlaß konzentriert-beschaulichen Nachdenkens und zum Auslöser philosophischer oder religiöser Reflexion wird.

Die Kontemplation, die Betrachtung eines Gegenstandes, ist nicht zu verwechseln mit der Meditation, die eine Übung der Selbsterfahrung zur Ergründung des eigenen Innersten wäre.

Die Stütze der konzentrierten Auseinandersetzung mit einem (Kunst-)Objekt ist die Technik der Verfremdung. D. E.'s Kunst will, wie alle autonome Kunst, irritieren, will gewohnte Seh- und Sichtweisen aufbrechen, sucht die Auseinandersetzung des Betrachters.

Dazu nimmt sie, wie viele Beispiele in der Ausstellung zeigen, vertraute Formen auf, reduziert sie, löst sie durch Transformation in ein ungewöhnliches Material aus ihrem funktionalen Kontext. Das Bekannte wird unbekannt gemacht.

Immer wieder sind es Fundstücke, Steine, Hölzer, die längst ihre Funktion verloren haben, und uns in einem anderen Material als Artefakte präsentiert werden, die durch Verfremdung Anlaß zum Nachdenken werden.

Eilbachers Kunst will, wie alle autonome Kunst, irritieren, sie will gewohnte Seh- und Sichtweisen aufbrechen.

Dazu nimmt sie vertraute Formen auf, reduziert sie, löst sie durch Transformation in ein ungewöhnliches Material aus ihrem funktionalen Kontext.

Das Bekannte wird unbekannt gemacht.

Eilbachers Stelenkreuz im halb sakralen Raum des Kirchplatzes kann auch über die Gemeinde der Gläubigen hinaus genau die Irritation auslösen, die am Anfang jeder Kommunikation steht. Sein Kreuz verlangt einen zweiten und dritten Blick.

Es stellt auch den Passanten die Frage: Was soll das? und fordert dazu heraus, weitere sprachliche oder nicht-sprachliche, ästhetische oder religiöse Kommunikation anzuschließen.

Dieses Kreuz provoziert eine Sinnsuche, die durch die ästhetische Intensivierung der Reflexion über ein religiöses Thema ausgelöst wird. Sie stellt der Verkündigung des Wortes, die mit Rhetorik und Argumentation arbeitet, etwas anderes zur Seite.

Insofern ist diese Arbeit dann doch sakral. [Daß es irritiert und irritieren will - genau das unterscheidet es von einem Logo, mit dem ein Unternehmen für seine Produkte werben könnte].

Pfarrer Truß-Trautwein hatte in seiner eindrücklichen Predigt am 24. Juli 2005, wenige Tage nachdem das steinerne, noch als Skulptur gearbeitete Kreuz von unbekannter Hand zerstört worden war, [ein Umstand übrigens, den Eilbacher, nun, da die Krise überwunden ist, aus der zeitlichen Distanz geradezu als einen „Glücksfall“ ansieht, hat ihm doch die Zerstörung durch Unbekannte die Gelegenheit gegeben, den ersten Entwurf gleichsam zu „übermalen“, wie er es wiederkehrend und mit einem gewissen Fuor in seinen Zeichnungen und Kollagen tut, ständig auf der Suche nach der immer besseren Lösung] - also, der Pfarrer Truß hat seiner damaligen Predigt eine Passage aus dem ersten Paulusbrief an die Korinther zugrunde gelegt, in der es um die herausragende Bedeutung des Kreuzes für die Christen geht.

Bei Paulus heißt es: „Denn es steht geschrieben: ‚Ich will zunichte machen die Weisheit der Weisen, und den Verstand der Verständigen will ich verwerfen‘ (Jes. 29, 14). Wo sind die Klugen? Wo sind die Schriftgelehrten?

Wo sind die Weltweisen? Hat nicht Gott die Weisheit dieser Welt zur Torheit gemacht?“ (1. Kor. 19-20).

Das provoziert auch „religiös unmusikalische“ (Max Weber) Natur- und Sozialwissenschaftler, die ja mit den Theologen bei der Deutung der Welt konkurrieren. Es provoziert uns alle, über die

Grenzen unserer Wissenschaft und unseren Wissens nach- und über sie hinauszudenken.

Zu dieser Herausforderung paßt wiederum eine Stelle aus der umstrittenen [und vielleicht mißverstandenen] Regensburger Vorlesung von Benedikt XVI., der [wenn man ihn in diesem Haus zitieren darf] den Gebildeten unter den Verächtern der Religion (Schleiermacher) offensiv rät, „auf die großen Erfahrungen und Einsichten der religiösen Traditionen der Menschheit“ zu hören. Sie seien eine weitere Erkenntnisquelle, „der sich zu verweigern eine unzulässige Verengung unseres Hörens und Antwortens wäre“ (Benedikt XVI. 2006, S. 31, vgl. auch Schwan 2006).

Der Wechsel aus der dominant wissenschaftlichen Erfahrung in einen anderen Modus der Welterfahrung fällt nicht nur Wissenschaftlern schwer. Auf dem Weg über Kunst und Musik ist es möglicher Weise leichter, das Spektrum der Erkenntnismöglichkeiten zu erweitern.

Das gültige, zur Auseinandersetzung reizende Kunstwerk kann einen Anfang setzen, die eigenen Beschränkungen zu erkennen und zu übersteigen.

Ich kann die St. Jakobs-Gemeinde zu der Entscheidung, dem Kreuz von Dietz Eilbacher einen so prominenten Platz einzuräumen, nur beglückwünschen.

Frank-Olaf Radtke

Frankfurt, im März 2007

Literatur

¹Rede anläßlich der Errichtung des von Dietz Eilbacher geschaffenen Stelenkreuzes für die St. Jakobs-Kirche in Frankfurt/Main-Bockenheim am 18. März 2007

Benedikt XVI. (2006): Glaube, Vernunft und Universität. Erinnerungen und Reflexionen, in: Glaube und Vernunft. Die Regensburger Vorlesung, Freiburg, S. 11-32

Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main
Luhmann, Niklas (1996): Die Realität der Massenmedien, Opladen (2., erw. Auflage)

Schwan, Gesine (2006): „Mut zur Weite der Vernunft“. Braucht Wissenschaft Religion?, in: Benedikt XVI., a.a.O., S. 33-75

Wieseltier, Leon (1998): Kaddisch, München

Wyss, Beat (2006): Vom Bild zum Kunstsystem, 2 Bde, Köln

